François Albèra compilador

Los formalistas rusos y el cine

Paidós Comunicación Cine 95



La poética del filme

Poesía y prosa en el cine
Viktor Sklovski

En literatura, no existe una línea clara de separación entre poesía y prosa. Los especialistas encuentran frecuentemente en una obra en prosa pasajes rítmicos, la repetición de una misma estructura de frase. Tadeusz Zielinsky[1] ha dedicado interesantes trabajos al ritmo del discurso oratorio; Boris Eikhenbaum ha trabajado mucho en el ámbito del ritmo de la prosa pura, destinada a ser leída y no declamada, si bien es verdad que sin proceder de manera sistemática. Así, el estudio de las cuestiones de ritmo no parece haber permitido trazar con una mayor claridad la frontera entre poesía y prosa sino que, por el contrario, la hecho más confusa.

Es posible que la distinción entre poesía y prosa no radique únicamente en el ritmo. Cuanto más analizamos una obra de arte, más penetramos en la unidad fundamental de sus leyes. Los diferentes aspectos estructurales de un fenómeno artístico se distinguen cualitativamente, pero ese carácter cualitativo se apoya en una base cuantitativa, de manera que podemos pasar indiferentemente de uno a otro. La construcción del argumento se reduce en lo esencial a una distribución de elementos semánticos. Tomamos dos situaciones contradictorias de la vida concreta y las

1. Tadeusz Zielinsky (1859-1944), filólogo polaco, especialista en el análisis lingüístico de la literatura clásica, padre de Adrian Piotrovski. R. Jakobson cita su trabajo sobre Homero en «¿Decadencia del cine?» en *op. cit.*

resolvemos en una tercera; o tomamos dos elementos semánticos y establecemos un paralelismo entre ellos; o tomamos varios elementos semánticos y los disponemos en un orden progresivo.[2] El argumento se fundamenta habitualmente en la trama,[3] o sea, en una situación concreta cualquiera, pero la situación concreta no es más que un caso particular de la construcción semántica. A partir de una novela, podemos crear una «novela de misterio»[4] sin modificar la trama, invirtiendo simplemente las componentes: colocando el final al principio o redisponiendo las partes de manera más compleja. De esta manera están hechos «La tempestad» y «El disparo de pistola» de Pushkin.[5] Así los elementos que podemos calificar de concretos, los elementos semánticos — elementos de situación — y los rasgos puramente formales pueden sustituirse recíprocamente, pasar de uno a otro.

La construcción argumental y la composición semántica de una obra en prosa se basan únicamente en la combinación de situaciones concretas.

Supongamos la resolución de la siguiente situación: un hombre debe hablar, no puede hacerlo, otro lo hace en su lugar. Por ejemplo, en *La hija del capitán*,[6] Grinev no puede hablar, pero debe hacerlo para declararse inocente de la acusación de Svabrin. Él no puede hablar sin comprometer a la hija del capitán, de manera que es ella la que se explica en su lugar ante Catalina II. Otro ejemplo: un hombre que debe justificarse no puede hacerlo pues ha jurado callar; la situación se resuelve para él cuando consigue ganar tiempo. Esto da lugar a uno de los cuentos de Grimm, «Los doce cisnes», y a «Los siete visires».[7] Pero puede haber otra solución, no semántica sino de mera composición, en la que el elemento compositivo funciona como un elemento semántico.

En los poemas de Fet,[8] se encuentra la siguiente solución: después de cuatro estrofas de determinado metro que incluye una cesura (corte regular en medio de cada verso), la solución no es proporcionada por el argumento sino por el hecho de que la quinta estrofa, aunque mantiene el mismo metro, no presenta cesura, produciendo de repente una impresión conclusiva.

La diferencia fundamental entre poesía y prosa estriba tal vez en una mayor geometría de los procedimientos, en que toda una serie de soluciones semánticas fortuitas es sustituida por una solución geométrica puramente formal. Se produce en cierto modo una geometrización de los procedimientos. Así, en la estrofa de *Eu-*

2. En ruso, literalmente, «por escalones». Véase «la construcción por escalones» en «La construction de la nouvelle et du roman» de V. Sklovski en *Théorie de la prose*, *op. cit.* Igualmente en: *Théorie de la littérature*, *op. cit.* págs. 170 y sigs.

3. Sobre la diferencia trama/argumento véase la nota 41 de «Problemas de cine-estilística».

4. Véase V. Sklovski: *Théorie de la prose*, *op. cit.*, en la que se dedica un capítulo a «la novela de misterio».

5. «Metel'» [La tempestad] y «Vystrel» [El disparo de pistola] son dos relatos que forman parte de la colección *Povesti pokojnogo Ivana Petrovica Belkina* (Los relatos de fuego de Ivan Pétrovich Belkin, 1830). Véase, en *Théorie de la prose*, el capítulo sobre «Sterne et le roman parodique», en el que V. Sklovski evoca la intervención temporal.

6. Sklovski escribió un guión basado en *La hija del capitán* (filme dirigido por Yuri V. Tarich [*Kapitanskaja decka*] en 1928).

7. También se trata de «Los siete visires» en «La construction de la nouvelle et du roman», *op. cit.*

8. Afanasi Fet (1820-1892), poeta lírico romántico ruso.

genio Oneguin, la solución la proporciona el pareado de los dos últimos versos que interrumpe el sistema de organización de la rima. Pushkin sostiene esto semánticamente modificando el léxico de los dos últimos versos y dándoles un aspecto levemente paródico.[9]

Lo aquí apuntado es muy general, ya que no pretendo establecer más que algunos puntos básicos relativos además al cine.

En bastantes ocasiones he oído a los profesionales del cine pretender curiosamente que, en el ámbito literario, la poesía era más cinematográfica que la prosa. Lo he oído decir a gente de la más variada condición; en efecto, existe una serie de filmes que tiende a una solución que, por una lejana analogía, podemos calificar de poética. Sin ninguna duda *Sestaja cast mira* [La sexta parte del mundo] de Dziga Vertov[10] está construida sobre un principio poético de solución formal, con su paralelismo muy señalado y la repetición de las mismas imágenes, al final,[11] con otra interpretación, lo que recuerda lejanamente la forma de la letrilla.

Analizando el filme de Pudovkin *La madre*,[12] en el que el director se ha esforzado en crear una estructura rítmica, se observa que las situaciones concretas son eliminadas progresivamente en beneficio de elementos puramente formales. La aceleración del movimiento, el montaje, el alejamiento de la vida concreta se intensifican al final, lo que es preparado desde el arranque por el paralelismo con escenas de la naturaleza. La polisemia de la imagen poética y la aureola que le son peculiares, su capacidad de suscitar múltiples interpretaciones simultáneas, se obtienen mediante un rápido desfile de los encuadres que no tienen tiempo de hacerse reales. El procedimiento mismo por el que se resuelve el filme (con los muros del Kremlin en doble exposición) sustituye un rasgo semántico por un rasgo formal: por lo tanto, este procedimiento es poético.

En la cinematografía, somos por el momento unos niños. Apenas comenzamos a pensar en el objeto de nuestro trabajo, pero ya podemos afirmar que en cierto modo hay dos polos en el cine y que cada uno tendrá sus propias leyes.

El filme de Chaplin *Una mujer de París*[13] evidentemente forma parte de la prosa, fundamentada en elementos semánticos, en cosas explícitas. *La sexta parte del*

9. Véase V. Sklovski en *Ocerki o poetike Puskina* [Estudios sobre la poética de Pushkin] libro colectivo, Berlín, 1923.

10. *Sestaja cast' mira* (1926). Director: Dziga Vertov; fotografía: M. Kaufman, A. Lemberg, etc.; documental concebido en forma de «cine-poema lírico».

11. Sklovski emplea en este caso la palabra *obraz* («imagen») y no *kadr* («encuadre»), lo que distingue sus palabras de las de Tynianov sobre verso y encuadre. La *obraz* es más global (varios encuadres). Véase nota a de Tynianov, pág. 90.

12. *Mat'* (1926). Director: V. Pudovkin; guión: N. Zarhi según la novela de M. Gorki; fotografía: A. Golovnja; interpretación: V. Baranovskaja, N. Balatov e I. Koval'-Samborskij.

13. *A Woman of Paris* [en ruso *Parizanka*] (1923). Director: Charlie Chaplin; guión: Charlie Cha-
plin; fotografía: R. Totheroh y J. Wilson; interpretación: Edna Purviance, Adolphe Menjou, Carl Miller
y H. Bergman. Este filme, distribuido en 1926 solamente en la URSS, tuvo una considerable influencia
sobre los cineastas y estuvo en el centro de los debates (L. Kuleshov rodó *La periodista* [Zurnalist-
ka/Vasa znakomaja, 1927] a partir de su consideración del filme de Chaplin, en particular del tipo de re-
lación entre guión y material real, del trabajo sobre los objetos metonímicos, de la psicología conduc-
tista desprovista de interioridad).



mundo, aunque sea un encargo del Comercio de Estado, es un poema patético. *La madre* es un singular centauro (además el centauro es un animal más bien extraño); el filme comienza en prosa, con intertítulos convincentes que se insertan bastante mal entre los encuadres, y termina en poesía puramente formal. Los encuadres, la repetición de las mismas imágenes,[14] su simbolismo, sustentan mi convicción sobre la naturaleza poética de este filme.

Repito: existe un cine de poesía y un cine de prosa, y en eso estriba la diferencia entre los géneros. No se distinguen por el ritmo, o no exclusivamente, sino por el predominio de los rasgos técnicos y formales en el cine poético sobre los rasgos semánticos. Y en la composición, la solución es proporcionada por unos rasgos formales que sustituyen en él a los rasgos semánticos.

El cine sin argumento[15] es un cine de poesía.

A noção de crítica imanente foi elaborada entre 1798 e 1800 pelo círculo de Jena. O princípio da crítica imanente consiste de início em alçar a atividade exegética ao patamar da arte, e para renovar incessantemente suas formas literárias.

"Poesia só pode ser criticada por poesia" diz Friedrich Schlegel em seu "Dialeto dos F[illegible]tas" [illegible]

[illegible] 20[illegible]